

7759.5
L96be

LUCA BELTRAMI

BERNARDINO LUINI

E LA PELUCCA

Estratto dall'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE, Serie II, anno I, fasc. I-II

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via di Porta Salaria, 23-A

—
1895



Digitized by the Internet Archive
in 2014

<https://archive.org/details/bernardinoluinoe00belt>

LUCA BELTRAMI

BERNARDINO LUINI

E LA PELUCCA

Estratto dall'*ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE* - Anno VIII, fasc. I-II

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via di Porta Salaria, 23-a

1895

9759.5
bL96be

BERNARDINO LUINI E LA PELUCCA



cco un titolo che ha tutta l'aria di annunciare una novella del Quattrocento: e per verità, si potrebbe dire che, grazie a questo titolo, potè giungere sino a noi una leggenda d'amore la quale ben difficilmente saprebbe oggi sostenere le indagini di una critica, fondata solo sopra documenti ed indizi positivi: leggenda d'amore, di cui è protagonista quel pittore che — nella schiera degli artisti della Scuola lombarda al principio del secolo XVI — tiene uno dei primi posti per la genialità delle sue composizioni: Bernardino Luini.

Secondo la leggenda popolare, avvenne che, mentre Bernardino Luini stava dipingendo una cappella nella chiesa di San Giorgio in Palazzo a Milano, il parroco, salito sulle impalcature per esaminare gli affreschi e venuto a diverbio col pittore, cadesse dal ponte rimanendo morto sul colpo. Il Luini, incolpato del luttuoso fatto, dovette tosto sottrarsi alle ricerche della giustizia, contro di lui eccitata dalla rivalità degli altri pittori, abbandonando Milano travestito da mugnaio, per cercare un sicuro asilo nella casa campestre della famiglia Pelucchi,¹ vicino a Monza, dove rimase per due anni incognito, finchè l'infuriare di una grave pestilenza ebbe allontanato ogni pericolo di ulteriori ricerche e molestie: sempre secondo la leggenda, il Luini durante quella forzata dimora, avrebbe dedicato tutta la sua attività nel decorare le sale che lo ospitavano, ed al tempo stesso si sarebbe invaghito della figlia di Guidotto Pelucchi, di meravigliosa bellezza, per la quale già spasimavano i giovani signorotti dei dintorni. Fra questi, la leggenda annovera Ferrigo Rabia, amico del pittore, ed Amarotto de' Gavanti, i quali avrebbero colto l'occasione di un torneo presso la famiglia Della Croce, vicino a Monza, per scendere in campo e contendersi le grazie della bella Pelucca. La fortuna delle armi sorrise al Rabia; ed il Luini, sebbene rivale nell'amore di Laura, ebbe a compiacersi della vittoria dell'amico, eccitando sempre più l'ira del Gavanti; il quale, allontanatosi tosto dal torneo, e chiamati a raccolta i suoi fidi, attese che il Rabia col Luini e la famiglia dei Pelucchi facessero ritorno a sera inoltrata, alla loro dimora, per assaltare

¹ La famiglia dei Pelucchi figura nella Storia Monzese fin dal secolo XII: il primo dei Pelucchi ricordato nei documenti è un *Cazardus*, che interviene all'atto di fondazione dell'Ospedale di San Gerardo nel 1174, e che nel 1196 è detto *de nobilibus istius burgi*: in una carta del 1180 viene precisato che questa famiglia possedeva già lo stabile della Pelucca, essendovi citato l'*aqueductum de quo dant aquam Jacobi Peluci*, col-

l'obbligo di non impedire *aquam euntem ad molendinum eorum de Balazola*. Dopo otto secoli si conserva ancora questo cavo o *aqueductum*, che divide la proprietà della Cascina Pelucca dalle Cascine Baragiola. Circa trentacinque Pelucchi figurano nelle Memorie di Monza, dal 1200 al 1400, come consoli di Monza, canonici, umiliati, ecc.



N. 5 — LA FUCINA DI VULCANO

(Fotografia Montabone, Milano)



N. 8 — BAGNO DI NINFE
(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

a tradimento il fortunato rivale, ed ucciderlo presso ad un casolare poco discosto dal luogo del torneo. Il Luini, scampato per miracolo all'aggressione, e perduta ogni speranza di essere ricambiato di amore dalla bella Pelucca — che la leggenda fa riparare in un convento — avrebbe abbandonato i suoi ospiti per portarsi a Monza, ed eseguirvi alcuni lavori di pittura nel Duomo, e nelle chiese di San Gerardo e di San Martino.

Di tutto questo racconto, i soli particolari che oggidì si possono ammettere sono quelli relativi ai lavori che il Luini ebbe effettivamente ad eseguire in San Giorgio a Milano¹ alla casa dei Pelucchi, ed in Monza: la tradizione popolare si compiace di trovare altri indizi di fondamento per la leggenda surriferita, nel nome di *Torneamento* che ancora sussiste per una località attigua a Monza, e nel nome di *Criminale*, che conserverebbe una cascina, poco discosta dal Torneamento, dove sarebbe avvenuto l'assassinio del Rabia: malgrado tutto ciò, la leggenda si presenta troppo romantica, sia rispetto all'epoca cui risale, sia rispetto alle circostanze di fatto su cui si fonda: ed invero, lo stesso punto di partenza del racconto non ci persuade, non essendo verosimile una caduta mortale del parroco di San Giorgio dalla limitata altezza cui arrivano gli affreschi dal Luini dipinti in questa chiesa.

Qui si potrà domandare, per quale ragione sia stata rievocata questa leggenda giudicata inverosimile; e la ragione non sembrerà del tutto vana, quando si abbia a tener calcolo della mancanza assoluta di dati positivi, riguardo l'opera pittorica del Luini alla Pelucca, sia rispetto alle circostanze che diedero origine ai dipinti stessi, sia riguardo le vicende da questi attraversate durante il corso di tre secoli: ed infatti, le prime e scarse notizie di fatto sugli affreschi della Pelucca si riducono fatalmente a quelle che menzionano la completa manomissione ed il disperdimento di quelle opere d'arte, le quali, per la loro importanza, avrebbero potuto gareggiare colle famose composizioni frescate dal Luini nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

L'assoluta mancanza di notizie relative ai fatti che hanno determinato quest'opera d'arte non ci potrà far meraviglia, quando si pensi che ci è rimasta pressochè oscura la vita dello stesso pittore: ignota la patria, ignota la data della nascita e quella della morte, cosicchè ai numerosi affreschi, sparsi sul territorio dell'antico Ducato milanese, più che ai documenti, è riservato il compito di segnalare le varie tappe della vita nomade di questo singolare artista: e la storia della Pelucca comincia solo dal giorno in cui, or sono ottant'anni, veniva decretata la dispersione di quel ricco complesso di composizioni, che il Luini vi aveva accumulato.

*
* *

Lo studioso che oggidì — spinto dal ricordo delle geniali composizioni del Luini, sparse in Musei e Gallerie nazionali ed estere — si decide a compiere il pellegrinaggio alla Pelucca, abbandonando Sesto San Giovanni, lungo la strada da Milano a Monza, arriva, dopo due chilometri circa, ad un gruppo di caseggiati che portano ancora il nome di Cascina Pelucca: e nella casa padronale disposta in mezzo a quel gruppo non è certamente indotto a ravvisare l'antica costruzione del principio del secolo XVI, che il pennello del Luini ha reso celebre. È un fabbricato che ha tutta l'apparenza di una tranquilla e comoda abitazione di campagna, adattata alle moderne esigenze di vita. Varcato il cancello d'ingresso si accede ad una corte (lettera *A* della planimetria) fiancheggiata da due piccoli corpi di fabbrica aperti verso la corte con portici a tre arcate (lettere *B* e *C*) e chiusa, nel fondo, dal corpo di fabbrica principale, alla cui fronte posteriore corrisponde un cortile di servizio (lettera *D*), pure fiancheggiato da due ali minori di fabbrica: anche l'arredamento interno non lascia sospettare al visitatore

¹ Sono nella terza cappella di destra, e si veggono tuttora in mediocre stato di conservazione: rappresen-

tano i vari episodi della Crocifissione, e sono parte ad affresco, parte su tavola.

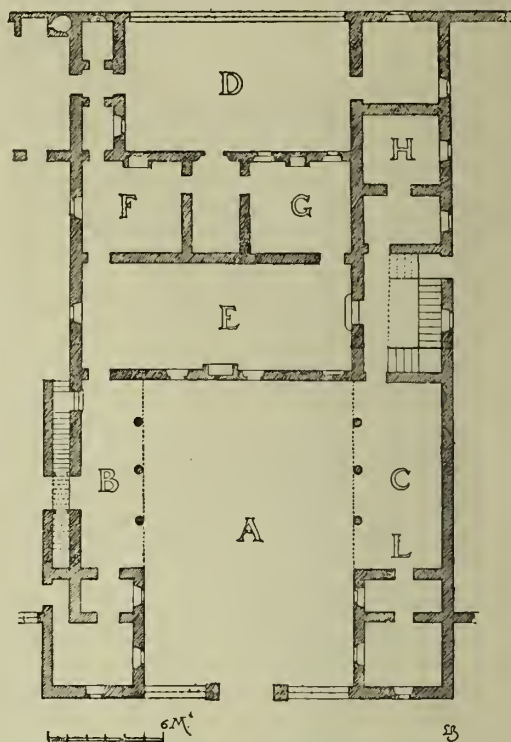


N. 15 — GLI EBREI RINGRAZIANO DIO DOPO IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO

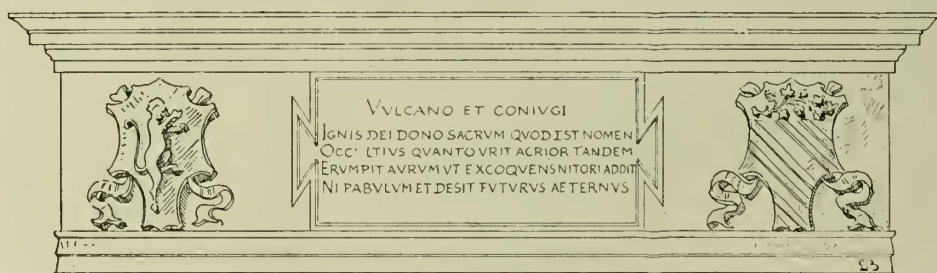
(Palazzo Reale di Milano)

che quelle sale abbiano un dì ospitato tanti tesori d'arte: una sola traccia di decorazione pittorica è rimasta in uno dei locali terreni (lettera *H*), l'unico che sia a volta, e che oggi è adibito ad uso di cucina: la volta a botte, intersecata da lunette, è ancora decorata ad ornati e fogliami e la serraglia dipinta, racchiusa fra teste di angeli e recante il monogramma ⁺IHS, non lascia alcun dubbio che la destinazione originaria del locale fosse ad uso di cappella. Gli altri indizi che possono ricordare l'antica costruzione del secolo XVI si riducono ai capitelli dei già accennati porticati, e ad una lastra di marmo, recante una iscrizione fiancheggiata da due stemmi¹ e sormontata da una semplice cornice, che si trova infissa nella parete sovrastante una delle porte che si aprono sotto il portico di destra dell'ingresso (lettera *L*); la forma della lastra e l'iscrizione non lasciano dubbio che quel marmo servisse originariamente come frontale di un camino, il che risulta altresì da altre circostanze cui accenneremo in seguito.

La riduzione della Pelucca nelle presenti condizioni di abitazione civile risale al principio del nostro secolo: il fabbricato, di proprietà erariale, venne dal vicerè d'Italia adattato a stazione per allevamento di cavalli, mediante nuove costruzioni di stalle raggruppate intorno l'antica casa dei Pelucchi: fu allora che, per aver maggior libertà negli adattamenti interni dei locali, venne deciso di staccare i dipinti dalle pareti, provvedimento che sembra sia stato consigliato anche dallo stato di deperimento in cui si trovavano alcune parti degli affreschi. Riportandoci alla planimetria della Pelucca, che risale al 1821, dobbiamo concludere che i dipinti del Luini decorassero una grande sala prospettante il cortile principale (lettera *E*), lunga m. 14 e larga m. 5.50, due sale minori (lettere *F* e *G*) di m. 5.40



Planimetria della casa Pelucca
prima del 1821



FRONTALE DI UNO DEI CAMINI DECORATI DAL LUINI

(Ora incastrato sopra una porta - V. lettera *L* della planimetria)

per m. 4.80, divise da un piccolo gabinetto largo m. 2.50 circa: oltre a queste sale sarebbe stato decorato anche il locale della cappella (lettera *H*), nel braccio di destra prospettante il cortile minore.

Per il fatto che al momento in cui venne deciso di staccare i dipinti dalle pareti non

¹ Uno stemma porta il leone rampante, l'altro è vite, e in basso tro coppie di barro diagonali da sinistra a destra.



N. 16 — MOSÈ FA SCATURIRE L'ACQUA DALLA RUPE

(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

si ebbe, sgraziatamente, alcuna cura di farne una descrizione e di rilevare l'ordine e la disposizione adottata dal pittore, non abbiamo oggidì alcun elemento per ricostruire il concetto generale svolto dal Luini, all'infuori dei frammenti che ancora si conoscono come provenienti dalla Pelucca. Daremo quindi l'elenco di questi frammenti, che oggidì si conservano nelle sale del Palazzo Reale in numero di 16, nella Pinacoteca di Brera in numero di 9 e nella Galleria del Louvre in numero di 3, i quali tutti provengono certamente dalla Pelucca,



VOLTA DELLA CAPPELLETTA NELLA CASCINA PELUCCA, ORA CUCINA

riservandoci di aggiungere a questo elenco altri frammenti, che potrebbero avere la medesima provenienza. Per facilitare la ricomposizione delle varie sale, distingueremo i frammenti, secondo il soggetto, nelle seguenti categorie:

- Soggetti mitologici;
- Soggetti della Storia Sacra;
- Soggetti religiosi;
- Frammenti vari;
- Motivi decorativi.

SOGGETTI MITOLOGICI.

- N. 1. *Metamorfosi di Dafne*: sul davanti Apollo e Peneo. — Dimensioni: altezza m. 1.63; larghezza m. 1.52. — N. 39, Regia Pinacoteca di Brera, Milano.
- N. 2. *La fucina di Vulcano*. — Dimensioni: altezza m. 1.73; larghezza m. 1.97. — N. 233, catalogo 1878, Museo del Louvre, Parigi (provenienza: « Collection de Napoléon III »).
- N. 3. *Sacrificio del Dio Pane*. — Dimensioni: altezza m. 1.78; larghezza m. 1.45. — N. 5, sala D, Regia Pinacoteca di Brera.

La forma trapezia di questa composizione indica nettamente che serviva di decorazione per la cappa di un camino.

- N. 4. *La nascita di Adone*. — Dimensioni: m. 2.05; larghezza m. 1.92. — N. 72, sala D, Regia Pinacoteca di Brera.
- N. 5. *La fucina di Vulcano*. — Dimensioni: altezza m. 2.40; larghezza m. 0.80 in alto e m. 1.63 alla base. — Palazzo Reale di Milano. (Vedi incisione).



N. 17 — LA RACCOLTA DELLA MANNA

(Palazzo Reale di Milano - Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

Anche questa composizione, per la sua forma trapezia, non lascia alcun dubbio che dovesse servire come decorazione per la cappa di un camino: non è d'altra parte a dubitare che il frontale in pietra di questo camino dovesse essere la lastra, che ora vedesi incastrata — come già si disse — al disopra della porta che si apre verso il portico di destra: la iscrizione che vi si legge si riferisce appunto a Vulcano e Venere, rappresentati in quella composizione in atto di lavorare all'armatura di Marte.

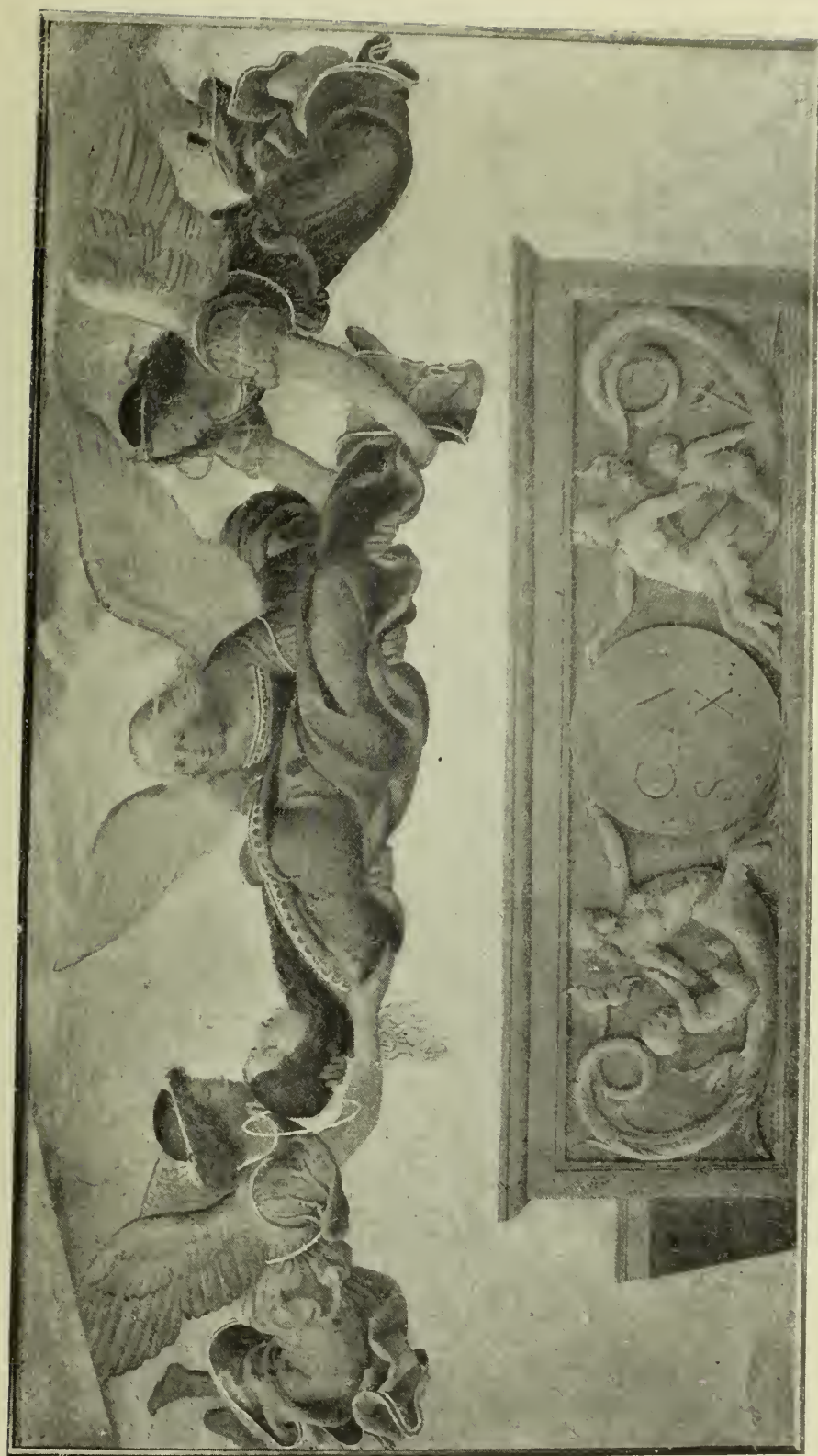
Il fatto di trovare fra questi frammenti due composizioni destinate per camini, ci induce a ritenere che i soggetti mitologici decorassero due sale distinte, forse quelle segnate colle lettere *F* e *G* nella planimetria.

A queste composizioni di soggetto mitologico possiamo aggiungere altri tre frammenti, i cui soggetti non risultano altrettanto chiaramente coordinati ad una determinata unità di argomento.

- N. 6. *Giovane sopra un cavallo bianco in corsa*: nel fondo paesaggio con due piccole figure, un guerriero e un fauno. — Dimensioni: altezza m. 1.63; larghezza m. 1.30. — N. 10, sala *D*, Regia Pinacoteca di Brera.
- N. 7. *Tre giovanette che giocano al guancialino*. — Dimensioni: altezza m. 1.36; larghezza m. 0.96. — N. 11, sala *B*, Regia Pinacoteca di Brera.
- N. 8. *Bagno di ninfe*. — Dimensioni: altezza m. 1.54; larghezza m. 2.58. — Anticamera degli Uscieri, CXXXVII, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).

SOGGETTI RELIGIOSI (STORIA SACRA).

- N. 9. *La morte dei primogeniti*. — Dimensioni: altezza m. 2.12; larghezza m. 1.65. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.
- N. 10. *Le donne ebreë offrono gioielli e vesti* (frammento). — Dimensioni: altezza m. 1.49; larghezza m. 1.15. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.
- N. 11. *Gli Ebrei si preparano alla partenza per l'Egitto*. — Dimensioni: altezza m. 2.11; larghezza m. 1.68. — N. 70, sala *D*, Regia Pinacoteca di Brera.
- N. 12. *Il banchetto degli Ebrei prima del passaggio del Mar Rosso*. — Dimensioni: altezza m. 1.17; larghezza m. 1.71. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.
- N. 13. *Il passaggio del Mar Rosso* (parte destra). — Dimensioni: altezza m. 1.76; larghezza m. 1.66. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.
- N. 14. Lo stesso (parte sinistra). — Dimensioni: altezza m. 1.76; larghezza m. 1.66. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano.
- N. 15. — *Gli Ebrei ringraziano Dio dopo il passaggio del Mar Rosso*. — Dimensioni: altezza m. 2.40; larghezza m. 1.46. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).
- N. 16. *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*. — Dimensioni: altezza m. 1.21; larghezza m. 1.72. — Sala di passaggio, CLII, Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).
- N. 17. *La raccolta della manna*. — Dimensioni: altezza m. 1.98; larghezza m. 1.52. — Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).
- N. 18. *Mosè in preghiera sul Sinai*. — Dimensioni: altezza m. 0.68; larghezza m. 0.48. — Sala di passaggio, CLI, Palazzo Reale di Milano.
- N. 19. Parte superiore della figura del Padre Eterno, con quattro angeli. — Dimensioni: altezza m. 0.59; larghezza m. 1.40. — Palazzo Reale di Milano.
- N. 20. *Santa Caterina portata dagli angeli*. — Dimensioni: altezza m. 1.20; larghezza m. 2.26. — N. 52, sala *D*, Regia Pinacoteca di Brera. (*Vedi incisione*).
- N. 21. *Angelo genuflesso recante una torcia accesa*. — Dimensioni: altezza m. 1.96; larghezza m. 0.70. — Palazzo Reale di Milano. (*Vedi incisione*).
- N. 22. Medesimo soggetto, che forma riscontro al n. 21. — Proprietà del sig. Guzzi. — Milano, Viale Principe Umberto, n. 8.



N. 20 — SANTA CATERINA PORTATA DAGLI ANGELI

(R. Pinacoteca di Brera - Da fotografia Montabone, Milano)

FRAMMENTI.

- N. 23. Busto di giovane donna rivolta a destra. — Dimensioni: altezza m. 0.44; larghezza m. 0.35. — N. 18, Regia Pinacoteca di Brera.
- N. 24. Due frammenti di figura. — Dimensioni: altezza m. 0.52; larghezza m. 0.58. — Palazzo Reale di Milano.

MOTIVI DECORATIVI PER LUNETTE DI VÔLTA.

Palazzo Reale di Milano, Pinacoteca di Brera e Museo del Louvre.

Numeri 25, 26, 27, 28 e 29. Ognuna delle lunette presenta un fanciullo seduto, o in ginocchio, fra tralci e grappoli d'uva. — Dimensioni: altezza m. 0.49 circa; diametri varianti da m. 0.59 a m. 0.68.

A questo elenco di frammenti, provenienti in modo indubbio dalla Pelucca, aggiungeremo altri frammenti, attualmente conservati a Parigi, nel palazzo del signor E. Cernuschi, Avenue Velasquez, e che vengono ritenuti della stessa provenienza. Si tratta di otto composizioni, le quali vennero adattate come decorazione del vestibolo d'accesso.

- N. 30. *Diana in ginocchio avendo ai piedi l'arco*: paesaggio nel fondo, con piccole figure di donne cogli archi.
- N. 31. Figura d'uomo (ritratto del Luini?) che cammina da sinistra a destra: fondo montuoso, con vedute architettoniche.
- N. 32. Figura d'uomo che scava una fossa appiè d'un albero, vicino al quale vi è un vaso: fondo a paesaggio, con figure di donne che smuovono la terra.
- N. 33. Figura d'uomo che cammina da sinistra a destra, tenendo una corda trattenuta da altra figura d'uomo, in parte nascosta dietro una rupe.
- N. 34. *Un cavallo bianco uncinato in ginocchio sulle gambe anteriori*: sul margine di sinistra una figura; fondo a paesaggio.
- N. 35. Frammento di figura di donna veduta di fronte, colle braccia stese: fondo a paesaggio.
- N. 36. *Una caccia al lupo*: alcune donne con bastoni percuotono dei lupi che hanno ucciso cani e pecore; fondo a paesaggio.
- N. 37. Paesaggio: nel fondo branchi di pecore assalite da lupi, con figure di donne che accorrono in aiuto.

Le composizioni relative alla Storia degli Ebrei in Egitto, essendo le più numerose, dovevano occupare il locale principale della casa Pelucca, e cioè la sala segnata *E* nella planimetria; i frammenti n. 19, 20, 21, 22 dovevano invece decorare il locale della Cappella, nel quale rimangono alcune tracce di ornamentazione sulla vòlta, come già si disse.

*
* *

L'operazione del distacco di queste composizioni del Luini venne eseguita nel 1817, dal restauratore Stefano Barezzi, il quale adottò il partito di riportare gli affreschi su tavole di legno, anzichè sulla tela, il che ebbe ad esporre i dipinti all'ulteriore danno delle spaccature delle tavole: infatti, in quasi tutti i sedici frammenti che oggidì si conservano in tre sale del Palazzo Reale di Milano ed alla Pinacoteca di Brera, si notano le gravi lesioni prodotte dal movimento delle tavole, le quali non vennero predisposte con sufficienti cautele contro la conseguenza inevitabile delle dilatazioni del legno sotto l'azione igrometrica dell'atmosfera. Eppure tale sistema parve a quel tempo un grande ritrovato, tanto che, in una Rivista di Belle Arti del 1820, veniva segnalato all'ammirazione pubblica con queste parole:

« Si tentò finora, parecchie volte con buon esito, di staccare dal muro i dipinti a buon fresco, per sottrarli alle irreparabili ruine del tempo. Si tentò eziandio di segare la parte dipinta della muraglia, ma quest'operazione è pericolosissima sempre, e non eseguibile trat-



N. 21 — Palazzo Reale di Milano

(Da fotografia Montabone, di Marcozzi e C.)

tandosi di freschi di una certa estensione. Era riservata al signor Stefano Barezzi la gloria di rendersi oltremodo benemerito delle arti, coll'essere riuscito nel modo più semplice, più sollecito e più sicuro a staccare dalla muraglia, o piana o curva, perfettissimamente ogni buon *fresco* di qualunque siasi dimensione, ed a fissarlo sulla tavola, senza che il dipinto soffra in alcun modo. Il suo metodo consiste nell'applicare sul *fresco* una tela preparata all'uopo, la quale attrae a sè per tal modo il dipinto, che l'artefice nello staccarlo poscia con risoluto e sempre eguale movimento, porta via sulla tela stessa tutta la dipintura, e ne lascia la muraglia affatto bianca. Questa tela sovrapposta quindi ad una tavola, e poscia di bel nuovo staccata, lascia impressa sulla tavola medesima l'identica pittura, non iscapitata di un atomo nelle minime sue parti. Il signor Barezzi ha già fatto rivivere, per tal modo, alcuni dipinti di Luini e di Marco d'Oggiono, che gli intelligenti e gli amatori possono vedere quando vogliono. La superiore autorità, riconosciuta l'importanza di tale ritrovamento, si compiacque d'incoraggiare l'artefice ne'suoi felici esperimenti col mezzo dell'I. R. Accademia delle Belle Arti, assegnandogli nella soppressa chiesa della Pace alcune dipinture di Marco d'Oggiono, ond'egli possa verificarli in grande. In virtù dell'apparecchio del signor Barezzi, sperar si potrebbe di veder restituito a miglior condizione il famoso Cenacolo di Leonardo, le cui vestigia rimangono nel refettorio del Convento delle Grazie di Milano, non che altri capolavori dell'umano ingegno di cui abbonda l'Italia, che per la loro vetustà sono oggimai logorati dal tempo ».

Devesi però notare come il procedimento del distacco degli affreschi dal muro adottato dal Barezzi non fosse nè nuovo, nè il più perfetto; e come per il trasporto delle pitture dal muro sia avvenuto quello che si è verificato per altri processi tecnici riguardanti l'arte, i quali vennero talvolta giudicati come una innovazione, mentre non erano che riproduzione, con qualche variante, di processi già in uso anteriormente. Il Cicognara, al tempo del Barezzi, non esitava ad esprimere l'opinione che l'arte di riportare gli affreschi fosse già, sotto varie forme, comparsa e scomparsa in Italia: ed invero fin dal 1725, un secolo prima del Barezzi, il ferrarese Antonio Contri aveva abbandonato, sia il sistema di segare il muro, sia quello di trasportare l'intonaco assieme col dipinto, per ricorrere al partito più radicale, di riportare sopra una tela il solo strato della pittura, con un procedimento di cui egli diede alcuni saggi, giudicati favorevolmente dai suoi contemporanei.

La storia dei vari procedimenti seguiti per il trasporto delle pitture dalla tavola o dal muro sulla tela meriterebbe oggidì uno studio più completo di quanto ei risulti dagli scritti del Lanzi, del Rambelli, del Baruffaldi, del Giordani e del conte G. Seebo-Suardo: e sarebbe certo di grande importanza un esame particolareggiato delle varie operazioni per il trasporto di dipinti, compiute nei secoli scorsi, allo scopo di giudicarne gli effetti dopo un periodo di tempo abbastanza esteso, e ricavarne così delle norme per la garanzia di buoni risultati in tali procedimenti, che ancora oggidì non sono completamente svincolati dall'empirismo dei metodi e dai segreti professionali: per questa storia, non sarà senza interesse il richiamare come il cardinale Federico Borromeo, fin dal primo quarto del secolo XVII, ebbe a compiere il distacco di affreschi del Luini, per sottrarli alla completa rovina e raccogliergli nella Raccolta artistica, ch'egli iniziò presso la celebre Biblioteca da lui fondata in Milano. Questa circostanza risulta da un passo della descrizione ch'egli ha lasciato della Raccolta Borromeo, e che venne stampata nella stessa Biblioteca Ambrosiana col titolo: « *Federici cardinalis Borromei archiepisc. Mediolani Museum - Mediolani, anno salutis MDXXV* ». ¹ Alle pagine 26-27 si legge:

« *Leonardi Cenaculum, siue Triclinium, quod in Aulae huius summa parte prostrat, cogit transire pleraque alia, quae cuiuslibet tenere oculos possint, in primisque exempla Luini operum, quae cum iam vetustate dilaberentur, exciderentque tectorijs, exprimenda curauimus, atque hinc inde collegimus. Reliquiae Cenaculi cernuntur adhuc in Urbis hujus*

¹ Edizione rarissima, di cui si conserva copia alla Biblioteca Ambrosiana, con la segnatura GC, V, n. 106.

monasterio, quod Sanctæ Mariæ Gratiarum dicitur. Ibi enim ego olim infidum tanto operi parietem, exidentesque cristas inspexissem, desiderio exarsi conservandi operis, si qua humana ope id assequi possem: ac super ea re probatum mihi Pictorem appellavi. Is pleno desperationis sermone corruptas, et canidas, dilapsasque figuras arguendo, spem primam meam omnem infregit: deinde monitus, ut capita saltem nonnulla Apostolorum, quæ adhuc extarent, exprimere ne cunctaretur, postquam id fecerat, duoque, vel tria capita comparuere, sic desperatione damnata sua, spes mea ultro crenere. Ita lente, et laboriose et magno omnium tædio per temporum etiam internalla opus est absolutum, quale jam extat: argu-



N. 25-29 — MOTIVI DECORATIVI PER LUNETTE DI VOLTA

(Fotografia Montabone, Milano)

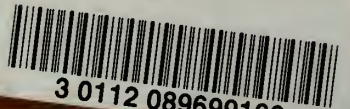
mentumque difficultatum istarum esse potest hoc ipsum, quod non linteï unius continuato tenore, sed separatis, interpolatisque linteis hac Triclinii exempla continentur. De artificis fide dubitari non potest, quia et Leonardi ipsius exemplaria in membranis reperto sunt ad hanc eandem formam, et Artifex ipse craticula, et dilucitatione singula capita exploravit ».

Il cardinale Federico Borromeo può quindi esser ritenuto come il primo il quale abbia provveduto al trasporto di affreschi di Bernardino Luini, per sottrarli al completo deperimento: ed è pur meritevole di ricordo l'ardito proposito, ch'egli si era assunto, di staccare dal muro la « Cena di Leonardo da Vinci »: proposito che non poté mandare ad effetto perchè dissuaso dalle persone tecniche, ch'egli credette di consultare. Così, un secolo dopo che il Re di Francia ebbe ad esprimere, platonicamente, il desiderio di staccare la celebre opera di Leonardo per farne bottino di guerra, veniva la stessa idea ripresa da quel Borromeo, che, per le intelligenti iniziative spiegate a vantaggio delle arti e delle scienze, si meritò l'elogio di Alessandro Manzoni nei *Promessi Sposi*.

LUCA BELTRAMI.

LIBRARY.
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 759.5 L968E C001
Bernardino Luino e le Pelucce.



3 0112 089699166